Versuch einer
Grundlegung der Ästhetik
als Wertwissenschaft.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

k. b. Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Karl Kynast
aus Nürnberg.

ACAD. LAND.BAT. BIBL.

Tag der mündlichen Prüfung: 6. Juli 1907.

Erlangen.
Druck der Universitäts-Buchdruckerei von E. Th. Jacob.

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät der Universität zu Erlangen.

Referent: Herr Prof. Dr. Hensel.

Dekan: Herr Prof. Dr. Lenk.

1. Nach der Beschaffenheit der Prädikate kann man zwei Arten von Urteilen unterscheiden: faktische Urteile und Werturteile. Das Aussprechen der einen bedeutet eine Feststellung oder Konstatierung, das Aussprechen der andern eine Wertung oder Beurteilung. Jene sagen aus, was ist, diese, was wertvoll ist.

Wert ist aber augenscheinlich kein „Ding an sich". D. h. Wert ist nicht denkbar ohne ein wertschätzendes Bewußtsein, der Wert eines Gegenstandes hat seinen Grund in der Stellungnahme eines Subjektes zu diesem Gegenstand. Soll diese Beziehung strenger gefaßt werden, so wird Wert nicht als kausale Wirkung einer Wertschätzung anzusehen sein, sondern man wird sagen müssen: der Wert eines Gegenstandes ist lediglich das objektive Korrelat eines bestimmten subjektiven Verhaltens zu diesem Gegenstand [1]).

2. Zweierlei muß weiterhin auf dem Gebiet des Wertes auseinandergehalten werden: Wertgattung und Wertvorzeichen.

Je nach der Art der subjektiven Einstellung gibt es verschiedene Gattungen von Werten: logische, ethische, ästhetische u. s. w. Jede dieser Wertgattungen zerfällt aber wieder hinsichtlich des Vorzeichens in einen positiven (Wert im engern Sinn) und einen negativen Wert (Unwert). Es

1) Volkelt (Syst. der Ästh.) hat für die von ihm aufgestellten ästhetischen Normen den Gegensatz von psychologischer und gegenständlicher Seite durchgeführt.

ist klar, daß dieses Vorzeichen gleichfalls in einer Eigenschaft des subjektiven Verhaltens begründet ist. Aber diese Eigenschaft erweist sich bei den verschiedenen Werten nicht als gleichartig.

2. So sehr es nämlich im Interesse einer einheitlichen Ableitung gelegen wäre, das Korrelat des Wertvorzeichens durchweg in der Lust- oder Unlustbetonung der subjektiven Einstellung zu suchen, so bietet dies einer schärferen Analyse doch große Schwierigkeiten. Denn wenn es auch zur Not noch möglich wäre, den ethischen Wert auf eine (lustbetonte) Billigung zurückzuführen (vgl. Shaftesbury und Hutcheson), so scheint es ausgeschlossen, jenes rein psychologische Merkmal auch als Kriterium des logischen Wertes aufzustellen.

Anders dagegen in den folgenden Fällen. Jemand sage etwa, daß ihm das Wiedersehen mit einem Freunde von hohem Werte war. Dies heißt offenbar, daß ihn dies Wiedersehen mit großer Freude erfüllte. Oder man spreche von der Schönheit einer Farbe, eines Gedichtes. Auch dieser Wert beruht wieder in nichts anderem, als daß die Farbe gefällt, daß das Gedicht ästhetischen Genuß gewährt.

So wird es denn nahe gelegt, die Werte in zwei Gruppen einzuteilen, für welche alsdann folgende Bezeichnung in Vorschlag gebracht sei: die einen mögen „kritische Werte" genannt sein, und ihnen sollen „Lustwerte" gegenüberstehen. Und was die Einordnung des ästhetischen Wertes betrifft, so kann schon hier kein Zweifel bestehen. Das Schöne ist ein Lustwert.

3. Ästhetik ist eine Wertwissenschaft. Doch wird dies kaum einschließen, daß sie festsetzt, was als schön oder häßlich zu gelten hat. In diesem Punkte dürfte vielmehr die Ästhetik von dem abhängig sein, was die Praxis des Lebens

als maßgebende Werte anerkannt hat. Wie es zu diesen verhältnismäßig allgemeingültigen Werten kommt, ob hier die einfache Majorität entscheidet, oder ob und von wem das Urteil des einzelnen wieder nach seinem Gewicht geschätzt wird, wäre die Aufgabe einer besonderen Untersuchung.

Noch weniger kann es der Ästhetik zukommen, in irgend einer Weise Vorschriften zu machen. Die Bezeichnung „normative Wissenschaft" kann daher nur gleichbedeutend sein mit „Wertwissenschaft."

4. Dem aufgestellten Korrelationsgegensatz gemäß gehört auch das, was Wert hat, der gegenständlichen Seite an. Diese Gegenständlichkeit aber ist eine rein logische. Es ist daher gleichgültig, ob der Gegenstand auch noch im ontologischen Sinne Objekt ist, oder ob ihm ein solches vielleicht als Ursache zugrunde liegt. Eine Vision kann eben so schön sein wie ein Gemälde. Ja selbst der Mangel der Gegebenheit oder eines letzten Distanzmomentes ist jener Vergegenständlichung nicht hinderlich. Eine solche fast künstlich erscheinende Spaltung ergibt nämlich den Träger desjenigen Wertes, der den Luftwert κατ' ἐξοχην darstellt und der daher die Welt beherrscht. Da dieser Wert von großem Einfluß auf den ästhetischen befunden werden wird, so muß er hier zur Sprache gebracht werden.

Jemand lege sich die Frage nach Wert oder Unwert des Lebens vor, und komme zu dem Schluß: das Leben ist schön. Es liegt auf der Hand, daß dies nichts anderes heißt als: es ist eine Lust zu leben. Die beiden Sätze stehen in einem reinen Korrelationsverhältnis. Das Hauptwort Leben besagt nichts als die objektive Wendung dessen, was das Zeitwort leben ausdrückt. Das Leben wird gelebt. Und was so für das Leben, das Erlebnis der Erlebnisse gilt, das gilt auch für das einzelne Erlebnis. Es ist das

Objekt des Erlebens, es wird erlebt, und es hat Wert, wenn es mit Lust erlebt wird, und umgekehrt.

Die Sprache hat für diesen Wert, welchen man als biopsychischen oder als Lebens-Wert bezeichnen könnte, ebensowenig scharf abgegrenzte Prädikate wie für die anderen Werte. Sie spricht von einer herrlichen Reise, von einem schönen Spaziergang, von einer unangenehmen Begegnung, von einer schlechten Laune, von einem schlimmen Verlust. Oder sie spricht, auf gegenständliche Wendung verzichtend, von verdrießlicher Laune, von schmerzlichem Verlust, von frohem Wiedersehen u. s. w.

Der Lebenswert ist gewöhnlich unter dem Namen des „Angenehmen" dem Schönen gegenübergestellt worden. Aber es ist zweckmäßig, dies Wort auf die Gegenstände eines rein sinnlichen Erlebens zu beschränken. Schon dem gewöhnlichen Sprachgebrauch widerstrebt es, das Glück der Liebe etwa dem Angenehmen zuzurechnen. Angenehm oder unangenehm (gut oder schlecht) ist demnach ein Geschmack, ein Geruch, eine Wärme, sofern sie Objekte der zugehörigen lust- oder unlustvollen Empfindungen sind. Auch Farben und Töne gehören an diese Stelle; doch wird man den ihnen entsprechenden Empfindungen bereits eine höhere Stufe einräumen müssen, welchem Umstand später in der Abscheidung des „sinnlich Schönen" Rechnung getragen werden soll.

5. Ein wichtiger Wert darf hier nicht gänzlich übergangen werden [1]). Seine Eigentümlichkeit besteht darin, daß er nicht Gegenständen zukommt, die unmittelbar Objekte eines subjektiven Verhaltens sind, sondern Gegenständen, welche auf Grund irgend eines realen Zusammenhanges, also als Ursache, als Mittel, als Bedingung u. s. w. ge-

1) Vgl. hiezu Cohn, Allg. Ästh. S. 23 ff. Fechner, Vorschule der Ästh. S. 12 f.

eignet sind, jene unmittelbaren Gegenstände ins Dasein zu rufen. Es ist der Wert dessen, was zu etwas dient oder nützlich ist. Dabei ist bemerkenswert, daß auf diesen Wert auch die Prädikate des unmittelbaren Wertes einfach übertragen werden können. So heißt ein Pelz angenehm, weil er die (angenehme) Wärme zusammenhält, ein Stuhl angenehm, weil er zum Ausruhen dienlich ist. Noch leichter findet solche Übertragung bei näheren Verhältnissen, wie zwischen Teil und Ganzem statt. So löst sich die Wertantinomie: ein schlechter aber schöner Apfel dahin auf, daß unter Apfel einmal sein Geschmack, das anderemal seine Form und Farbe verstanden werden.

6. Es muß jetzt ein Gebiet betreten werden, auf dem ein erstes, wenngleich negatives Ergebnis liegt. Ich spreche etwa von dem schreckenerregenden Anblick eines Tigers. Statt des Wortes „schreckenerregend" kann nun auch ebensogut das Wort „schrecklich" gesetzt werden. Dann ist folgendes zu beobachten. Die Bedeutung des Wortes „schrecklich" hat die Tendenz, sich von der Seite des erregten Schreckens nach der Seite jener Beschaffenheit im Objekt hin zu verschieben, die jenen Schrecken hervorgerufen hat. Also im vorliegenden Falle nach dem Drohenden und Blutdürstigen, das dem Anblick des Tigers innewohnt.

Noch deutlicher tritt dies am Worte „lieblich" zu Tage. Denn wenn auch ursprünglich die Bildung dieses Wortes von der erregten Liebe ihren Ausgang nahm, so tritt dennoch in seiner Bedeutung die Vorstellung derselben gänzlich in den Hintergrund gegenüber der Art und Eigentümlichkeit des Lebens, die jenes Gefühl entstehen läßt und welche direkt zu bezeichnen vielleicht nicht leicht sein würde.

Das Beachtenswerte an jenen Wörtern besteht also darin, daß sie Beschaffenheiten, meist eines beseelten Objekts, auf einen Umweg, nämlich durch dessen psychische

Wirkung bezeichnen. Sie enthalten das in nuce, was Lessing als ein Hauptmittel der dichterischen Beschreibung anführt. Beide Arten der Bezeichnung, direkte und indirekte, können sich auch miteinander verbinden. Man spricht von einem erstaunlich großen Wissen, von einem lächerlich geringen Preis (spottbillig).

Auch das Wort lächerlich — um die Berechtigung seiner Einfügung in diesen Zusammenhang noch darzutun — weist ja durch das Lachen hindurch auf eine Eigentümlichkeit oder Konstellation im Gegenstande, welche dazu angetan ist, jene physiologische Reaktion oder zunächst deren psychische Voraussetzung hervorzurufen, und welche gewöhnlich mit dem Worte „komisch" bezeichnet wird. Ähnlich leuchtet umgekehrt ein, daß nichts im Wege steht, das Wort „tragisch" unter Umständen mit „schrecklich" zu übersetzen [1]).

Damit befindet sich die Untersuchung bereits inmitten der bisherigen Ästhetik. Eine Mischung von Prädikaten direkter und indirekter Bezeichnung: tragisch, erhaben, schön, lieblich, komisch, häßlich, macht ja dasjenige aus, was man als die ästhetischen Kategorien aufzuzählen weiß.

Gegen diese Zusammenstellung muß folgendes vorgebracht werden.

Die Mehrzahl dieser Adjektiva bezeichnet (direkt oder indirekt) nichts anderes als Formen, Gestaltungen von Leben. Sie sagen aus, wie das Leben ist, in welchen Weisen es sich darstellen kann, kurz sie sind faktische Prädikate und ihre Abhandlung hätte folgerichtig in der Tat-

1) Insofern ein tragisches Geschick mit Unlust (zunächst unmittelbar) erlebt wird, dient „schrecklich" auch zur indirekten Bezeichnung des negativen Lebenswertes. Dagegen hat die Sprache das Unlustgefühl des Hasses mit der unlustvollen ästhetischen oder auch ethischen Betrachtung zusammengebracht, wie das Wort „häßlich" zeigt.

sachenwissenschaft einer Psychomorphologie stattzufinden [1]). Dann halte man demgegenüber, daß „schön" ein Wertprädikat ist, daß es nicht Kenntnis, sondern Stellung nimmt, daß es seinen Grund hat in einem noch zu bestimmenden subjektiven Verhalten gegen Leben, gleichviel, wie dieses immer geartet sei.

Demnach ergibt sich, daß die Koordination von schön, erhaben, lieblich u. s. w. eine vollständig schiefe ist. Es gibt nur zwei ästhetische Kategorien: schön und häßlich. Das Erhabene kann ebenso schön sein wie das Liebliche. Das Tragische steht auf der Schneide zwischen schön und häßlich. Und das Komische wird, so weit es überhaupt ästhetische Betrachtung aufkommen läßt, fast immer häßlich erscheinen. Dies wird später noch deutlicher werden.

7. Schönheit ist ein Lustwert. Wenn aber Lust oder Unlust das Korrelat des Wertvorzeichens ist, so würde daraus folgen, daß diese beiden Gefühle selbst gleichsam nur als Vorzeichen aufzufassen wären. Und dies darf in der Tat angenommen werden. Es gibt nicht Lust oder Unlust als solche, sondern es gibt nur Lust- oder Unlustbetonung eines selbständigen psychischen Verhaltens [2]); und erst dieses ist es dann, welches die Wertgattung bestimmt.

Die Grundfrage lautet also: In welchem psychischen Verhalten ist das subjektive Korrelat der ästhetischen Wertgattung zu suchen?

---

1) Es soll hier nicht übersehen werden, daß viele faktische Eigenschaftswörter durch Wertungen gefärbt sind, wie fleißig, hochmütig, langweilig, bitter u. s. w. Dies trifft sogar für die in Rede stehenden Prädikate zu, nur daß gerade keine ästhetische Beurteilung in Betracht kommt. So enthält „erhaben" einen ethischen, „lieblich" einen mittelbaren (vgl. Abschn. 8), tragisch einen ethisch-biopsychischen Wertzusatz.

2) Vgl. Volkelt, Syst. S. 182.

Vor der Beantwortung dieser Frage ist es jedoch am Platze, einige terminologische Festlegungen vorzunehmen. Nimmt man das Wort „Erlebnis" im weitesten Sinn, so müssen darunter auch alle sinnlichen Vorgänge des Empfindens, Wahrnehmens u. s. w. begriffen werden. Aber es ist tunlich, das Wort Erlebnis (erleben) auf diejenigen Inhalte einzuschränken, für welche auch dem gewöhnlichen Sprachgebrauch der Name nur geläufig ist. Arbeiten und spielen, hassen und lieben, befehlen und gehorchen, zögern und entschlossen sein, ruhig und erregt sein, Kraft und Ohnmacht, Mut und Furcht, Stolz und Trotz, Neid und Bewunderung: dies alles, in wenig Ordnung vorgebracht, sind solche Erlebnisse im eigentlichen Sinn [1]). Versteht man, wie billig, das Wort „anschaulich" im Gegensatz zu „abstrakt-begrifflich", so kann man sagen: diese Erlebnisse sind anschaulicher, aber durchaus unsinnlicher Natur; es sind rein seelische Inhalte [2]).

8. Jetzt ist folgende grundlegende Überlegung anzustellen. Es mag sein, daß verschiedene Arten des Ästhetischen unterschieden werden müssen. Dann ist jedenfalls das subjektive Korrelat einer dieser Arten in ein Erleben zu setzen. Aber dieses Erleben kann kein Erleben schlechthin sein, da doch ein Unterschied besteht zwischen ästhetischem und biopsychischem Wert.

Wenn also nach einem irgendwie modifizierten Erleben gesucht werden muß, so stößt man hier zunächst auf ein

---

1) Diese Erlebnisse sind natürlich in jedem Individuum noch aufs äußerste durch die Vorstellungskreise individualisiert, welche sich auf dessen ganz bestimmte Lage nach Raum, Zeit, Verhältnis zu andern Menschen u. s. w. beziehen.

2) Die meisten von ihnen werden auch als Gefühle bezeichnet werden können. Gefühl wird hier also nicht mit Lust und Unlust gleichgesetzt. Vgl. hiegegen Witasek, Gr. S. 63 ff.

Verhalten, das gleichfalls dieser Art ist und deshalb immer wieder mit dem ästhetischen verwechselt wird. Es ist das Miterleben, das Sympathisieren. Sein wesentliches Merkmal dürfte in dem (wohl nicht immer in gleicher Stärke vorhandenen) Bewußtsein zu finden sein, daß, was erlebt wird, doch nicht das eigene, sondern ein fremdes Leben ist. Im übrigen wird das volle Sympathisieren dem unmittelbaren Erleben sehr nahe kommen. Es ist daher auch nicht verwunderlich, daß der Sprache für das, was also lust- und unlustvoll miterlebt wird, besondere Wertprädikate fehlen. Wir versetzen uns eben in die fremde Seele hinein und belegen von dort aus diese Erlebnisse mit den Ausdrücken des einfachen Lebenswertes.

Dies aber muß mit allem Nachdruck festgestellt werden: das Miterleben fällt nicht zusammen mit dem ästhetischen Erleben [1]). Ein Beispiel wird dies zeigen. Ich sehe etwa an einem Grabe eine weinende Frau. Dazu kann ich mich erstens ethisch verhalten. Zweitens kann ich mit dieser Frau sympathisieren, das heißt ich fühle Mitleid mit ihr. Drittens kann ich mich diesem Anblick gegenüber rein ästhetisch verhalten. Und so ähnlich immer dieses dem Miterleben sein mag, so ist es eben doch nicht mit ihm identisch.

Es könnte scheinen als ob das Wort „sympathisch" das objektive Korrelat des Sympathisierens darstellte. Doch dieser Schein ist trügerisch. Das Wort Sympathie (sympathisch) bedeutet zunächst die Verwandtschaft zwischen zwei Leben, sei es daß diese auf Gleichartigkeit oder auf Gegensätzlichkeit beruhe. Es bedeutet weiter, das beglückende Gefühl dieser Verwandtschaft, welches die Basis der Liebe ist. Da dieses Gefühl Lebenswert hat, so eignet dem Menschen, der

1) Vorallem Groos (Der ästh. Genuß) sieht im inneren Miterleben (Spiel der inneren Nachahmung) das Zentrum des ästhetischen Genusses.

es hervorruft, mittelbarer Wert. Er ist jemandem „lieb und wert".

Gleichwohl steht das Sympathisieren in einer wichtigen Beziehung zur Sympathie: es hat sie zur Voraussetzung. Nur da, wo Angemessenheit, wo „Wahlverwandtschaft" vorliegt, wird sich das Miterleben voll entfalten können.

Und, was hier schon vorweggenommen sei, das Gleiche gilt im höchsten Maße auch auf ästhetischem Gebiet. Wo der Betrachter dem vor ihm liegenden Leben fremd, ohne Verständnis gegenüber steht, da fehlt die Grundlage jedes ästhetischen Erlebens.

9. Nunmehr, nachdem alles beseitigt ist, was irgendwie die Antwort hätte verwirren können, kann an die Frage herangetreten werden, was denn das Schöne sei. Diese Frage führt aber sofort auf die andere zurück, in welchem subjektiven Verhalten dieser Wert begründet sei.

Der ästhetische Zustand ist ein Erleben. Aber er ist kein Erleben schlechthin. Er ist zweitens auch kein bloßes Sympathisieren. Welches ist also die differentia specifica, die dem ästhetischen Erleben zugesprochen werden muß? Dieses Charakteristikum nun wird hier in jenem Merkmal gefunden, das von fast allen Ästhetikern zur Kennzeichnung des ästhetischen Verhaltens gebraucht und doch von keinem zum alleinigen Prinzip erhoben wurde: dem Merkmal des Kontemplativen. Ersetzt man dieses Wort durch das deutsche, welches zugleich mit „schön" etymologisch zusammenhängt, so sei der Satz aufgestellt: *das subjektive Korrelat alles Ästhetischen besteht in einem schauenden Erleben.*

Es ist selbstverständlich, daß dieses schauende Erleben ein Letztes ist, dessen Bekanntschaft lediglich aus der Selbsterfahrung gewonnen werden kann. Doch scheint im Merkmal des Kontemplativen eine Besonderheit des ästhetischen

Verhaltens zu liegen, die es ermöglicht, es gegen das sonst völlig nebengeordnete Miterleben schärfer abzugrenzen. Während bei diesem nämlich das Subjekt mit dem anderen Leben gewissermaßen unterschiedslos zusammenfließt, muß dem ästhetischen Erleben ein gewisser Abstand, eine Distanz, ein Zurücktreten vom Gegenstande zugesprochen werden. Es hat vor dem gewöhnlichen Mitleben einen aristokratischen Zug voraus.

Es ist einleuchtend: was schauend erlebt wird, ist Leben. Und doch ist dies nicht ganz genau. Leben schlechthin wird strenggenommen nur erlebt, nicht schauend erlebt. Demnach muß für das Leben, welches Objekt dieses letzteren ist, gleichfalls nach einem modifizierenden Zusatz gesucht werden, der mithin das gerade Korrelat des Kontemplativen wäre. Die Auffindung desselben wird nicht schwer sein. Es ist das Moment des Scheinhaften oder Bildhaften, das immer wieder dem Schönen zugeschrieben wird. Alles Ästhetische ist Bild eines Lebens; es hat eine Verwandtschaft zum Traume [1]).

Nachdem somit auf positive Weise bestimmt ist, was das ästhetische Verhalten ist, erscheint es überflüssig, noch aufzuzählen, was es nicht ist. Es dürfte klar sein, daß dazu eben alles gehört, was kein schauendes Erleben ist. Dennoch erfreut sich diese Art von negativer Determination großer Beliebtheit. Man spricht von Willenslosigkeit, von Interesselosigkeit, von Erkenntnislosigkeit, von Loslösung aus dem Wirklichkeitszusammenhang, von Befreiung von den „realen", „stofflichen" Bedürfnissen und Reizen des „praktischen" Lebens u. s. w. Es ist nicht nötig, den Gang

1) Es gelten also die Korrelationen: erleben — Leben; schauend erleben — scheinhaftes (= ästhetisches) Leben; lustvoll oder unlustvoll schauend erleben · positiv ästhetisches (= schönes) oder negativ ästhetisches (= häßliches) Leben.

dieser Abhandlung mit ähnlichen Bemühungen weiter aufzuhalten.

10. Das Ästhetische zerfällt in zwei konträre Gegensätze: das Schöne und das Häßliche. Sofern das schauende Erleben mit Lust verbunden ist, ist das bildhafte Leben schön, sofern es unlustbetont ist, ist dieses Leben häßlich. Es ist nun möglich, näher anzugeben unter welchen Umständen das ästhetische Verhalten lust- oder unlustbetont ist. Das schauende Erleben ist ja doch nur eine Art des Erlebens. Und so wird der ästhetische Wert dem Lebenswert vollständig parallel ausfallen. Alles gesunde, freie, weite, reiche Leben, kurz alles lustvolle „sich Ausleben" wird als Gegenstand des schauenden Erlebens schön sein. Und alles kranke, arme, gedrückte, verkümmerte, zerstörte Leben wird häßlich erscheinen.

Doch scheint dies nicht ganz zu genügen. Bietet nicht das „Vergnügen an tragischen Gegenständen" einen Gegengrund? Denn die Verzweiflung und der Untergang eines Helden sind ja doch für diesen unlustvolle Erlebnisse. Man wird darum annehmen müssen, daß auch der ethische Wert in gewisser Weise in den ästhetischen einzugehen vermag [1]). Dies wird erklärlich, wenn man bedenkt, daß die Distanz, die dem ethischen Betrachten ja ganz besonders eigen ist, auch im ästhetischen Verhalten vorgefunden wurde. Und so kann man sagen, daß alles schmerz- und leidvolle Erleben dennoch ästhetisch wertvoll werden kann, sofern sich nur darin ein ethisch Bedeutsames kund gibt. Darum könnte es auch umgekehrt sein, daß ein von Schadenfreude erfüllter Mensch dem ästhetischen Betrachter häßlich erschiene. Dabei muß man sich hüten, den ethischen Wert in einem zu engem Sinn zu fassen, von welchem die Worte gut und sittlich

1) Vgl. hiezu besonders Volkelt, Syst. d. Ästh. S. 458 ff.; Lipps, Gr. der Ästh. S. 525; Cohn, Allg. Ästh. S. 189 ff.

nicht gänzlich frei sind. Das heißt, man darf im Schuldlosen, im Nichtböseseins nur die niedrigste Stufe des ethischen Wertes erblicken. Das eigentlich Ethische wird nicht verschieden sein von der Tiefe, dem Reichtum, der Größe des Erlebens. Daher muß — sofern man Kunst nicht nur als Technik faßt — der größte Künstler ein größter Mensch sein. Und zwischen dem Wert etwa eines Genrebildes und dem des Faust wird hinsichtlich der Größe ihres Lebensgehaltes immerhin ein Unterschied sein, wie zwischen eins und tausend.

Aber schließlich ist man nicht einmal gezwungen, gegenüber unlustvollen Erlebnissen allein im Ethischen Rückhalt zu suchen. Das Verwickelte des Seelischen weist Fälle auf, wo ein an sich Unlustvolles mit einem Lustvollen sich derart verbinden kann, daß das Ergebnis gegebenenfalls sogar gesteigerte Lust sein kann. Lipps hat ausdrücklich auf diese Eigentümlichkeiten hingewiesen [1]). Diese psychische Tatsache ist, wenn auch in mehr verschmolzener Form, nichts anderes, als eine Erscheinung, die auf gegenständlicher Seite sehr viel bekannter ist: eine Kontrastwirkung. Die Wichtigkeit des Häßlichen in dieser Funktion braucht kaum hervorgehoben zu werden.

Alles Leben aber, welches in keiner Weise ein positiv Wertvolles aufzeigen kann, wird auch für die ästhetische Betrachtung keinen Wert abgeben können. Dies dürfte z. B. bei einem von heftigen körperlichen Schmerzen gequälten Menschen der Fall sein. Der Gesichtsausdruck desselben wird absolut häßlich sein, da sich in ihm ein vollständig unwertes Erlebnis ausspricht. Im übrigen macht in solchen Fällen das ästhetische Verhalten gewöhnlich anderen Verhaltungsweisen Platz: dem Schrecken, dem Mitleid, dem helfenden Eingreifen u. s. w.

1) Leitfaden der Psychologie S 271 ff.; Ästh. I S. 559 f.

Dies führt noch zu einer wichtigen Anmerkung. Solche Gefühle wie „Furcht und Mitleid", besonders das Gefühl der Komik, sind Reaktionen, die mit dem ästhetischen Verhalten gegen ein Objekt nichts zu tun haben[1]). Ein Gegenstand, der nur solche Wirkungen erzeugte, würde aus dem Kreis des Ästhetischen herausfallen.

11. Es gibt eine Tatsache, die für das gesamte Gebiet des Lebens von einschneidender Bedeutung ist. Diese Tatsache knüpft sich an den bereits erörterten Unterschied zwischen sinnlichen und seelischen Inhalten und besteht darin, daß die letzteren als solche absolut unmitteilbar sind. Das heißt, ein beseeltes Individuum kann von fremden Erlebnissen nur dadurch Kenntnis erlangen, daß diese an sinnliche (auch räumliche) Inhalte gebunden werden[2]), die zwar im Grunde gleichfalls nicht mitteilbar sind, aber durch die Sinnesorgane jederzeit erregt werden können. In dieser Rolle fungieren die Sinnesinhalte als Ausdruck, sie haben eine Bedeutung, und das subjektive Korrelat dieser Bedeutung ist ihr Verständnis.

Und dies ist nun von größter Tragweite auch für das ästhetische Erleben. So sehr dieses in der rückschauenden Betrachtung auf das eigene Leben möglich ist, so ist es andrerseits auf jene sinnliche Brücke angewiesen, sofern es sich der Fülle des umgebenden Lebens bemächtigen will.

Das auf solche Weise übermittelte Leben wird zunächst nicht erlebt, sondern nur vorgestellt sein. Aber zwischen den beiden Extremen besteht nur ein gradueller Unterschied. Jedes vorgestellte Leben kann zu einem wirklichen Erleben werden. Und da zudem das schauende Erleben kein un-

1) Anders natürlich, wenn Furcht, Mitleid u. s. w. selbst im Objekt liegen.

2) Es mag sein, daß die seelischen Inhalte durch diese Verbindung eine gewisse Festigkeit erlangen.

mittelbares Erleben ist, so wird es dem ästhetischen Subjekt bei einiger Sammlung nicht schwer fallen, die Lebhaftigkeit seiner Inhalte dahin zu steigern, daß aus einem bloß vorstellungsmäßigen Schauen ein schauendes Erleben werde.

Doch wird neben der geistigen Konzentration auch noch anderes dafür in Betracht kommen: die bedeutungsvermittelnde Kraft der Ausdrücke, die Anschaulichkeit [1]) der künstlerischen Darstellung, und wohl auch die Art der Erlebnisse selbst. Denn heftige Erlebnisse, wie Zorn, dürften im allgemeinen viel weniger leicht nacherlebbar sein als Stimmungen.

Hier ist noch eines zu erwähnen, dessen Erörterung in der neueren Ästhetik einen breiten Raum eingenommen hat. Wir sprechen von einer stolzen Eiche, von lachenden Fluren, von drohenden Wolken, d. h. wir legen Dingen eine Seele bei, wir fassen ihre sinnliche Erscheinung als Ausdruck eines inneren Lebens, obwohl wir wissen, daß in Wirklichkeit davon nichts vorhanden ist [2]). Man muß also unterscheiden zwischen wirklicher und *scheinbarer Beseeltheit*, und man sieht zugleich, daß durch diese Anthropomorphisierung das Gebiet des Lebendigen eine unendliche Bereicherung erfährt.

12. Die *Ausdruckslehre* bildet nur einen Anhang zur Ästhetik, da, wie sich zeigte, dem schauenden Erleben der sinnliche Ausdruck nicht wesentlich ist. Die Ästhetik ist nicht, wie Vischer meint, vereinigte Mimik und Harmonik. Es genügt daher, hier nur die einfachsten Scheidungen vorzunehmen, wobei nicht vermieden werden kann, Altbekanntes

---

1) Dies heißt vor allem ins Einzelne gehende Darstellung. Das Allgemeine ist das Schema, der Begriff, das Unanschauliche.

2) Allerdings gilt dies nur vom bewußten Seelenleben. Wer die mechanistische Naturauffassung für falsch hält und von teleologischen Kräften überzeugt ist, wird auch von einer Seele der Pflanzen sprechen können.

zu wiederholen. Hinsichtlich des Weges ihres Verständnisses können zwei Arten von Ausdrücken aufgestellt werden: solche, welche ohne weiteres, instinktiv verstanden werden, und solche, deren Bedeutung erst erlernt werden muß. Da dieser Gegensatz ungefähr sich mit der Art ihrer Entstehung deckt, so mögen diese künstliche Ausdrücke oder Zeichen, jene natürliche oder Symbole[1]) genannt werden.

Zu den künstlichen Ausdrücken gehört dem allergrößten Teile nach die Sprache. Ihre Lautzeichen und weiterhin Schriftzeichen erstrecken sich auf alles, was überhaupt gedacht werden kann. Daher bildet das ästhetische Gebiet nur einen Ausschnitt ihrer Anwendung.

Die Bedeutung der natürlichen Ausdrücke wird fast immer auf Leben ausgehen. Ihre Symbolik kann wiederum auf Grund von zweierlei erfolgen: auf Grund von Ähnlichkeit, und auf Grund eines physiognomischen Verhältnisses, das zwischen vollständig Unähnlichem stattfindet; denn der Stolz z. B. ist mit der Miene, in welcher er sich ausdrückt, gänzlich unvergleichbar.

Der Umkreis des der physiognomischen Deutung Zugänglichen ist ein unermeßlicher. Vor allem unterliegen ihr die Raumformen, die Gestalten, und der zentrale Ausgangspunkt all dieser Beziehungen sind die Ausdrucksbedeutungen des menschlichen Körpers, besonders des Gesichts. Von da aus versteht der Mensch das Tierleben, und beseelt weiterhin anthropomorphisch die Pflanzenwelt und endlich auch das Anorganische. Freilich wird aber das eingefühlte Leben desto unbestimmter sein, je mehr sich solche

1) Das Wort „Symbol" wird hier in einem abweichenden Sinne von seiner historischen Bedeutung (Hegel) gebraucht, in welcher es noch in der Ästhetik Volkelts steht, die alle diese Verhältnisse sehr ausführlich auseinandersetzt. Siehe S. 286. Vgl. auch Cohn, Allg. Ästh. S. 155 ff.

Formen von der Gestalt und Bildung des menschlichen Körpers entfernen.

Aber auch unräumliche Wesenheiten, Gerüche und Geschmäcker, mehr noch Farben und Klänge sowie deren Verbindungen können dieser Art der symbolischen Auffassung teilhaftig werden.

Dieser physiognomischen Symbolik tritt nun, oft vielleicht schwer von ihr zu trennen, die symbolische Bedeutung auf Grund von Ähnlichkeit an die Seite. Die Analogien zwischen Sinnlichem und Seelischem, zwischen Physischem und Psychischem bilden wohl eines der merkwürdigsten Erscheinungsgebiete. Sie zeigen sich bereits bei den reinen Größenverhältnissen, bei den räumlichen und zeitlichen sowohl als bei den intensiven Größen[1]). Jeder große Lebensgehalt z. B. wird einer gewissen Größe seiner sinnlichen Erscheinungsform bedürfen; der Eindruck des Erhabenen verlangt eine gewisse räumliche Ausdehnung, das Gemälde eines großen historischen Momentes wird nicht unter ein bestimmtes Format herabsinken dürfen. Ähnlich liegt in der erhobenen Stimme Nachdruck, in Pianissimo Zartheit u. s. w.

Von noch stärkerer symbolischer Kraft sind aber die Modifikationen der Zeitlichkeit im sinnlichen Material, da diese „Form der Anschauung" ja auch dem „inneren Sinn" anhaftet. Daher findet der Ablauf der Gemütsbewegungen in der Schnelligkeit oder Langsamkeit, in der Stetigkeit oder Ungleichförmigkeit, in der Beschleunigung oder Beruhigung des Rhythmus der raumzeitlichen und akustisch-zeitlichen Gebilde ein zwingendes Analogon. So ist es auch begreiflich, daß eine Kunst wie die Musik, in welcher sich jene Momente voll entfalten, so große Ausdruckskraft besitzt.

---

1) Vgl. hiezu Dessoir, Ästh. S. 141 f.

Im übrigen bieten die Bilder und Metaphern der Sprache einen reichen Schatz von Beispielen für die durchgängige Übertragung sinnlicher Erscheinungen auf seelische. Wir sprechen von einem harten oder weichen, von einem weiten oder engen Herzen, von trüben oder bitteren Erfahrungen, von hohem und geradem Sinn, von einem kalten Blick, von heller Freude, von spitzigen Reden u. s. w.

Eine merkwürdige Verbindung ergibt sich in der Dichtkunst, da sich hier Zeichen und Symbole miteinander verknüpfen können. Dies lehrt ein einfachstes Beispiel. Ich sage etwa: er stimmte zu. Statt dessen kann ich auch sagen: er nickte. Das heißt, es ist der Sprache wohl möglich, Seelisches direkt zu bezeichnen, aber sie kann dazu auch ebensogut den Umweg über dessen äußere Symbole wählen. Man kann daher zwischen primären und sekundären Zeichen unterscheiden. Auf diesem mittelbaren Wege hat also die Sprache Anteil an dem weiten Reiche der Symbolik. Ihre Ausdrucksfähigkeit wächst dadurch ins Ungemessene. Freilich wird, wenn der Dichter von den Bewegungen eines Menschen oder von Wald und Bergen spricht, den so erweckten sinnlichen Vorstellungen die Frische und Lebendigkeit der unmittelbaren Wahrnehmung mangeln. Aber wir wissen ja, daß das eigentliche Objekt des ästhetischen Verhaltens erst jenes unsinnliche Leben ist, das wir in diese sinnlichen Gegenstände einfühlen.

13. Gebraucht man das Wort Einfühlung, so wird man natürlicherweise mit ihm jenes instinktive Verstehen bezeichnen, das Symbolen gegenüber stattfindet. In einem anderen Sinn bildet die Einfühlung das Grundprinzip zweier bedeutender Ästhetiken der Gegenwart.

Die Einfühlung der Ästhetik von Th. Lipps besteht in einer Mischung aus jenem verständnisbewirkenden Vorgange und dem sympathischen Miterleben (innerlichen Mit-

machen)[1]). Nach dem, was hier entwickelt wurde, kann darin keine ausreichende Abgrenzung des ästhetischen Verhaltens erblickt werden.

In der Bedeutung von „gefühlserfülltem Schauen" bezeichnet die Einfühlung die erste der Grundnormen der Ästhetik von J. Volkelt[2]). Diese Aufstellung einer Einheit von Fühlen und Anschauen, auf gegenständlicher Seite von Inhalt und Form, scheint ihre Wurzel zu haben in Hegels Definition des Schönen als sinnlichem Scheinen der Idee, von wo aus sie dann, vielfach verquickt mit der realen Einheit von Leib und Seele, hauptsächlich durch die Selbstkritik Vischers in die neuere Ästhetik gelangte. Das besondere dieser Auffassung besteht also darin, daß sie für das Ästhetische nicht nur das Seelische, sondern auch — und zwar in inniger Verschmelzung damit — dessen sinnlichen Ausdruck als wesentlich ansieht. Aber es ist wohl zu bemerken, daß man mit diesem Ausdruck immer nur die Symbole meint, da es doch nicht mehr anging, auch eine innere Einheit zwischen Bezeichneten und Zeichen zu statuieren.

Der so beschaffenen Bestimmung erstehen aus dem Umstand, daß sie sich mit der richtigen schneidet, zwei Fehler: sie umfaßt zu viel und wiederum zu wenig. Denn erstlich müßte ihr zufolge jedes Symbol ästhetisch wertvoll sein. Da dies nicht zutrifft, ist man gezwungen durch allerlei Zusätze dem Schaden abzuhelfen. Zum anderen ist jene Definition zu eng: sie scheitert an der Dichtkunst. Denn da man, wie gesagt, die Lautzeichen der Sprache nicht wohl als formgewordenen Inhalt ansprechen konnte, sah man sich darauf zurückgedrängt, auch in der Dichtkunst jene „Form" in den symbolischen Ausdrücken zu suchen, gleichviel ob diese durch sekundäre Zeichen eigens repräsentiert sind oder nicht.

1) Siehe bes. Gr. d. Ästh. S. 112, 120, 126 132, 140 f.
2) S. der Ästh. S. 376 ff.

Aber diese Symbole sind ja in der Dichtkunst nur vorgestellt, nicht wahrgenommen vorhanden. Damit ist jene Forderung der „Anschaulichkeit" (nämlich der Sinnlichkeit!) alles Ästhetischen durchbrochen. Denn ein nur vorgestelltes Sinnliches hat den Nerv seiner Wirkung eingebüßt.

In Wahrheit verhält es sich eben so, daß jene (sinnliche) Form nicht nur unvollständig sein, sondern sogar gänzlich fehlen kann. Es wäre absurd anzunehmen, daß es nötig sei, etwa bei einem reinen Stimmungsgedicht sich die Gestalt und Haltung eines Menschen mit entsprechendem Gesichtsausdruck, so gut es geht, hinzuzudenken, oder daß es beim Lesen eines Ibsenschen Dramas gelte, sich die Gebärden und Bewegungen der handelnden Personen aufs deutlichste zu vergegenwärtigen. Diese symbolischen Ausdrucksformen können — oder vielmehr sie werden unwillkürlich, kraft jener engen Assoziationen, die die Gewohnheit überall entstehen läßt — mit hinzu vorgestellt sein, aber man darf behaupten, daß sie hiebei die gleichgültigste Rolle von der Welt spielen. Das Seelenleben, als schauend erlebtes im ästhetischen Verhalten, ist dasjenige, worauf es einzig ankommt.

Es ist klar, daß einer so durchsichtigen Ästhetik wie der von Volkelt diese Schwierigkeiten zum vollen Bewußtsein kommen [1]). Aber es ist ebenso klar, daß sie nicht gelöst werden können.

14. Die ausdrückende Kraft der Ausdrücke ist keine gleiche. Am geringsten wird sie zunächst bei den Zeichen sein. Aber was der Dichtkunst, abgesehen davon, daß sie noch über die Symbole des Rhythmus, Tonfalls u. s. w. verfügt, in diesem Punkte abgeht, ersetzt sie zehnfach durch den Umfang und die genaue Bestimmung des ihr Erreich-

1) S. der Ästh. S. 412 ff.

baren [1]). Was die Symbole anbelangt, so wird ohne Frage die größere Eindrucksfähigkeit auf Seite der Ähnlichkeitssymbole liegen. Dies alles erklärt die Tatsache, daß die bildenden Künste, deren Lebensgehalt ja fast ausschließlich durch Physiognomik vermittelt wird, im allgemeinen gegenüber Dichtkunst und Musik von geringerer Wirkung sind.

Im übrigen kann auch Symbolen nebenbei noch die Funktion von Zeichen zukommen. So belebt ein Haus die Landschaft, weil es auf Menschen weist, die dort wohnen. [2]) So kann eine Melodie für jemand der Anstoß sein, alles das wieder in sich emportauchen zu sehen, was er einst mit dieser Melodie zugleich erlebte. So dürfte für den, der nichts vom Mittelalter wüßte, der Anblick einer Ruine einen großen Reiz verloren haben. Freilich wird dieses Assoziierte nicht zu entlegen sein dürfen, wenn es noch unmittelbar zum Objekt gehörig erscheinen soll. Fechner ist wohl viel zu weit gegangen, wenn er den Eindruck einer Orange zum Teil darauf zurückführte, daß sie an Italien erinnere [2]).

Es zeigt sich mithin auch, in welch hohem Maße gerade das ästhetische Erleben davon abhängt, was etwas für jemand bedeuten kann. Es ist beeinflußt von den Kenntnissen, von dem Wissen eines Menschen. Und dies führt schließlich noch einmal zurück zum Erleben als solchen. Jemand habe noch niemals Liebe erlebt. Diesem Menschen wird ein Kunstwerk solchen Inhalts sich kaum vollkommen

---

1) Beim Seelenleben vor allem durch Angabe der motivierenden Umstände.

2) Vgl. Fechner, Vorsch. der Ästh. S. 130; 89. Das Unzutreffende der F. Unterscheidung zwischen direktem und assoziativem Faktor geht am deutlichsten daraus hervor, daß der Stimmungsgehalt der Musik an die Seite der formalen Regelmäßigkeit zu stehen kommt.

erschließen können. Gesetzt aber, ein Mensch habe das Glück oder Unglück der Liebe nicht nur niemals erfahren, sondern er sei überhaupt nicht fähig, es jemals zu erfahren. Einem solchen Menschen wird ein derartiges Kunstwerk nichts zu sagen haben. Dies beides, was einer erlebt hat und was einer erleben kann, kann man zusammenfassen in das, was einer ist. Es ist unnütz, weiter auszuführen, was dies für das ästhetische Erleben zu bedeuten hat.

15. Der Verlauf dieser Abhandlung hat es auf Schritt und Tritt geboten sein lassen, vor Verwirrungen durch die Sprache auf der Hut zu sein. In der Tat besteht ja die Aufgabe der Wissenschaft zum großen Teil darin, die durch die Worte fixierten unkritischen Allgemeinvorstellungen der Sprache zu wissenschaftlichen Begriffen umzubilden. Gerade das Wort schön bietet ein Musterbeispiel für jene Ungenauigkeiten. Es kann so ziemlich für alle Werte gebraucht werden. Am allerwenigsten wird es daher zum Ausdruck bringen, daß innerhalb des Ästhetischen selbst noch Unterschiede gemacht werden müssen.

Es sollen also jetzt neben dem Schönen des schauenden Erlebens, das man das „Lebensschöne" nennen kann, noch andere Arten des Ästhetischen aufgestellt werden. Was hier zunächst die Frage betrifft, ob es überhaupt noch angängig ist, den Namen des Schönen, den die Sprache ohne Zusatz gleichermaßen auf alle diese Arten anwendet, wenigstens als generelle Oberbezeichnung beizubehalten, so kann man die Berechtigung dazu darin erblicken, daß die Kunst den Knoten bildet, in welchem diese verschiedenen Fäden sich vereinigen können. Dies darf aber nicht hindern, der Kluft eingedenk zu bleiben, die das Lebensschöne von jenen neuen Arten trennt. Zwischen der Schönheit eines Gesichts und der Schönheit eines Sechsecks besteht ein großer Unterschied[1]).

1) Witasek scheint eine einheitliche Erklärung für die verschie-

Den jetzt zu beschreibenden Wesenheiten kommt gleichfalls Lustwert zu, da ihr Grund in ein lust- oder unlust betontes subjektives Verhalten zu legen ist. Falls man diese Korrelate ihrerseits zum Objekt einer ethischen Betrachtung macht, ergibt sich, daß sie dem schauenden Erleben gegenüber verhältnismäßig niedrige Verhaltungsweisen der Seele darstellen. Daher erklärt es sich, daß man von niederen ästhetischen Werten sprechen kann, wobei freilich unter diesen wieder Rangstufen unterschieden werden können.

16. Die niedrigste Stufe dürfte das so zu nennende „sinnlich Schöne" der Farben und Klänge einnehmen. Es geht mit fließender Grenze in das Angenehme über, und fast alle Ästhetiker haben es sich angelegen sein lassen, diesem Verhältnis genauer nachzugehen. Würden Geschmäcker und Gerüche deutlich ausgeprägter (komplexbildender) Beziehungen fähig sein und sich zugleich leicht mit den üblichen Ausdrucksmitteln verbinden, so fänden sie wohl ebenso in der Kunst Aufnahme, wie ihre höheren Verwandten. Im Naturgenuß spielen Gerüche sicherlich eine Rolle; und auch der Dichter wird es sich nicht nehmen lassen, von der Süßigkeit der Kirsche und dem Duft der Rose zu sprechen.

Man wird hier nicht vergessen, daß diese sinnlichen Gegenstände nicht nur als solche für die Ästhetik in Betracht kommen, sondern fast immer auch als Symbole. In

denen Arten des Ästhetischen durch eine Doppeldeutigkeit des Wortes „Vorstellung" zu gewinnen (Gr. S. 181.) Einmal nämlich steht Vorstellen im Gegensatz zum Denken (S. 73, 75), das anderemal steht Vorstellen im Gegensatz zum Selbsterleben des Psychischen und ist in der inneren Wahrnehmung enthalten, welcher das Psychische als Ernst- oder als Phantasietatbestand gegeben sein kann (S. 107 ff.). Ob diese letztere Bedeutung, die stellenweise als „Wissen", „Erkennen" (107), „Beobachten" (154) erläutert wird, als zutreffende Kennzeichnung des ästhetischen Erlebens gelten kann, ist fraglich.

einer Farbe, in einem Klang liegt ein bestimmt geartetes, wenngleich primitivstes Leben. Aber man wird sich davor bewahren, die Freude an einem Ton u. s. w. lediglich diesem Stimmungsgehalt zuzuschreiben. Ein Stilleben z. B. würde durch Wegfall der Farben wohl einiges an Symbolik verlieren, dagegen fast alles von seinem ästhetischen Gesamtreiz. Die Folgerung daraus ist leicht zu ziehen.

17. Auf höherer Stufe steht das Formalschöne. Seine Aufstellung erfolgte bereits im Altertum; allerdings auch seine Vermengung mit dem Lebensschönen [1]). Es hat von den verschiedensten Ästhetikern eine eingehende Behandlung erfahren [2]). Hier kann ein flüchtiger Überblick genügen.

Die formale Schönheit kommt ausschließlich Verhältnissen zu. Sie wird näher abzustecken sein als eine leicht in die Augen fallende Einheitlichkeit oder Verwandtschaftsbeziehung in sinnlichem Material, welches man hier auch auf die Größen der Zeit und des Raumes ausdehnen muß. Da mit der Zunahme der Mannigfaltigkeit des sinnlichen Materials der (wohl lebenswertvolle) Formenreichtum eines Gebildes wächst, so kann man auch die Norm aufstellen: möglichste Einheit in der möglichsten Mannigfaltigkeit [3]).

Es seien nunmehr die hauptsächlichsten Arten des Formalschönen angeführt, wobei es zum Teil nur darauf ankommen soll, sich die Namen zu vergegenwärtigen, welche für sie gebräuchlich sind.

1. Auf dem Gebiet der Raumgrößen: Gleichheit, Gleichmäßigkeit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportionalität, Ebenmaß, Ordnung u. s. w. [4]).

1) Vgl. Walter, Gesch. der Ästh. im Altertum. S. 141, 357, 761, 782.

2) Siehe vor allem Hartmann, Ästh. II; ferner auch Fechner, Vorsch. d. Ästh. u. Lipps, Ästh. I.

3) Siehe Volkelt, Syst. d. Ästh. S. 572.

4) Die Grundbeziehung ist die Gleichheit, und zwar scheint sie

2. Auf dem Gebiet der Zeitgrößen: Gleichtakt, regelmäßiger Rhythmus u. s. w.
3. Auf optischem Gebiet: Zusammenpassen, Zusammenstimmen von Farben. Harmonische Farbenzusammenstellung u. s. w.
4. Auf akustischem Gebiet: Gleichklang, Reim. Die Konsonanz (Harmonie), das „Urphänomen" der Musik. Hinsichtlich der konsonanten Zusammenklänge (Akkorde) kann man im Zweifel sein, ob ihre Gefälligkeit nicht noch zum sinnlich Schönen zu rechnen sei.

Die Gegenstände des negativen Wertes scheinen einer gewissen Aufdringlichkeit zu bedürfen, um mit Unlust apperzipiert zu werden. So wird also erst ein sehr wirres Durcheinander von Linien oder Tönen den Eindruck des Unschönen oder Häßlichen machen. Alles übrige dagegen bleibt gleichgültig.

Es ist selbstverständlich, daß in den meisten Fällen sowohl den sinnlichen Substraten all dieser Beziehungen, als auch den letzteren selbst symbolische Funktion zukommen wird. Baut sich doch die Musik in ihrem Grundgerüst vollständig auf formalen Tonverwandtschaften auf [1]). Aber dies darf wieder nicht dazu verleiten, wie es vor allem mit den räumlichen Formen geschehen ist, die formale Schön-

---

nur in der ersten Dimension ästhetisch zu wirken, da die Gleichheit von Flächen (vgl. Sekantenrechtecke) gleichgültig läßt. Man könnte daher sagen, daß das Formalschöne da aufhört, wo die Geometrie anfängt.

1) Liegen in den Elementen der Musik (Rhythmus und Konsonanz) die beiden Faktoren noch gleichmäßig nebeneinander, so vollzieht sich im weiteren Verlauf, besonders auf der Stufe der Polyphonie, eine Scheidung. Der formalen Musik tritt die Ausdrucksmusik gegenüber.

heit überhaupt zu leugnen [1]). Es kann hier wenig bewiesen werden. Aber es ist schwer einzusehen, daß an einem regelmäßigen Sechseck z. B. – das einem unregelmäßigen gegenüber doch entschieden gefällig ist — von einem eingefühlten Leben auch nur die Spur zu bemerken sei.

Die praktische Anwendung speziell des räumlich Formalschönen ist eine derartig allgemeine, daß man sich ihrer kaum mehr bewußt wird. Die gewöhnlichsten Geräte und Gebrauchsgegenstände des Lebens sind, so weit es ihre Zweckbestimmung gestattet, nach jenen Prinzipien gebildet und angelegt. Nur eine reichere und gesteigerte Durchführung derselben, meist mit der Verwendung sinnlich schönen Materials verbunden, ist es, welche das Kunstgewerbe konstituiert. An diese Stelle gehört auch die Architektur, die eine angewandte und zum größten Teil, nämlich abzüglich der meist überschätzten eingefühlten Stimmungen, formale Kunst ist. Ihr zur Seite steht die formale, aber freie Flächenkunst der Ornamentik. Aus diesem Grunde würde die (freie) Musik auch besser mit der Ornamentik als mit der Architektur verglichen, wobei nebenbei nicht zu übersehen ist, wie sehr andrerseits diese beiden Künsten hinsichtlich ihrer symbolischen Wirkung auseinandertreten.

Eine eigentümliche Mischung von formalschönen und symbolischen Formen herrscht auch in der körperlichen Natur. Die Regelmäßigkeit vieler Blüten ist eine auffallende; aber auch die Symmetrie des tierischen Körpers wird für seine Schönheit nicht ganz ohne Belang sein.

Was die subjektive Seite des Formalschönen angeht, so muß sie als eine Art sinnlich-intellektuellen Verhaltens angesehen werden. Die Kantische Formel eines Spieles der Erkenntniskräfte dürfte darin vollständig wiederzufinden sein. Auf gegenständlicher Seite hat sich in der Herbartschen

2) So von Lotze, Vischer, Volkelt u. a.

Schule (Zimmermann) das Formalschöne zu abstrakten, schematischen Kategorien verflüchtigt [1]). Daß ein solches Prinzip sich in derselben Lage befindet, wie dasjenige etwa, welche den Kern des Kunstgenusses in einer bewußten Selbsttäuschung erblickt, ist offenkundig.

18. Es war bereits davon die Rede, daß Sinnlich- und Formalschönes fast immer auch symbolisch wirken. Daher müssen diese niederen Arten des Schönen zurücktreten oder sich modifizieren, falls ihr Stimmungsgehalt mit einem andersartigen Inhalt eines Kunstwerkes in Kollision gerät. Deutlich zeigt sich dies in der Musik, die ja der intensivsten Symbolik fähig ist. Der Mollakkord als solcher ist weniger wohlgefällig als der Durakkord. Scharfe Dissonanzen vollends können direkt häßlich klingen. Dennoch werden Moll- und dissonante Akkorde in ihrer Eigenschaft als Symbole die Konsonanzen nicht selten verdrängen. Die Musik des Parsival ist in manchen Teilen hiefür ein Beispiel. In ähnlicher Weise beruht der ausdrucksvolle Vortrag eines Musikstückes wesentlich darauf, daß von der starren Linie der metronomischen Zeiteinteilung um Nuancen abgewichen wird. Daher das Seelenlose einer von Automaten erzeugten Musik.

Umgekehrt freilich wird im allgemeinen in der Musik doch das Dur vorherrschen. Und ebenso wird ein Maler solche Motive vorziehen, die der Freude an Farben nicht im Wege stehen [2]).

19. Unter dem künstlerisch Schönen kann man diejenigen Momente zusammenfassen, die sich von rechtswegen

---

1) Vgl. hiezu v. Hartmann, Ästh. I.

2) Daher die eigentümliche Dissonanz, die in der Farbenpracht eines Herbstwaldes liegt. Einerseits nämlich ist die Färbung des Laubes Symbol frohen Lebens, andererseits ist sie das Zeichen seines baldigen Absterbens. Vgl. Schluß des nächsten Abschnitts.

nur an Kunstwerken finden. Es muß versucht werden, in die große Menge dieser Prinzipien einige Ordnung zu bringen. Sie können vielleicht in zwei Gruppen eingeteilt werden: in die Prinzipien der naturgemäßen Behandlung eines Ausdrucksmittels und die Prinzipien der Einheitlichkeit.

Die ersteren nehmen davon ihren Ausgang, daß jedes Ausdrucksgebiet seiner Natur nach nur für den Ausdruck einer bestimmten Seite der Welt am angemessensten ist, so daß es genau genommen nicht möglich ist, durch verschiedene Ausdrucksarten dasselbe, oder mindestens dasselbe in derselben Weise darzustellen. Das klassische Grundbuch für diese Verhältnisse ist Lessings Laokoon, welcher bekanntlich die Unterschiede zwischen Poesie und Malerei erörtert.

Sofern weiterhin die Hervorbringung von Ausdrücken an bestimmte Mittel und Instrumente gebunden ist, wird auch die individuelle Behandlung dieser Ausdrucksmittel noch zum Künstlerischen zu rechnen sein. Unkünstlerisch wäre demnach eine klaviermäßige Behandlung des Orchesters, eine zeichnerische Behandlung der Malerei u. s. w.; jedoch bilden diese Dinge bereits den Übergang zu rein technischen und damit außerästhetischen Fragen.

Das eigentlich künstlerische Prinzip besteht aber in der Einheitlichkeit. Sie tritt unter verschiedenen Formen und Namen auf: als Geschlossenheit, Abrundung, Gleichgewicht, Zusammenhang, negativ als Fehlen alles Fremden, Störenden, Widerspruchsvollen, Zufälligen. Sie kann nach drei Richtungen hin verfolgt werden.

Erstens Einheitlichkeit im sinnlichen Körper eines Kunstwerkes. So wird ein Tondichter eine Improvisation zu einem in sich abgeschlossenen Kunstwerk zu „komponieren“ suchen. So wird ein Maler ein Motiv der Natur nicht

einfach kopieren, soweit dies überhaupt möglich ist; er wird weglassen, verschieben, vereinfachen, übertreiben.

Bei Künsten mit formalschönem Unterbau wird die Einheit dieses gegen die künstlerische Einheit allerdings schwer abzugrenzen sein. Die letztere ist gewissermaßen nur ein Formalschönes höherer Ordnung; sie erstreckt sich auf größere Entfernungen, sie ist weniger einfach und sinnenfällig. Wenn andererseits, wie besonders in der Musik, der der sinnliche Körper einer Kunst großenteils durch Ähnlichkeitssymbole wirkt, so überträgt sich naturgemäß die Einheit jener äußeren Seite auch auf die Innenseite, auf die symbolisierte Stimmung.

Damit ist nun bereits die zweite Art der Einheitlichkeit berührt. Sie bezieht sich nur auf den seelisch-geistigen Gehalt des Kunstwerkes. Am meisten wird hier die Dichtkunst in Betracht kommen. Wir wünschen Einheit der Handlung im Drama, Einheitlichkeit der Charaktere, der Entwicklung, der Motivierung im Roman u. s. w.

Die dritte Gattung der Einheitlichkeit gründet sich auf den Umstand, daß zur Darstellung des Inhalts eines Kunstwerkes verschiedene Ausdrucksarten zusammenwirken können. Man sieht leicht, daß, was so auf verschiedenen Wegen ausgedrückt wird, in Übereinstimmung stehen muß, wenn es sich nicht gegenseitig zerstören soll. Um einen extremen Fall zu fingieren, so denke man sich ein Gedicht in einem leichten beweglichen Versmaß, dessen Worte jedoch einer schwermütigen Stimmung Ausdruck verleihen. Ähnliches läge vor, wenn eine einfache, schlichte Melodie, mit einer komplizierten, überladenen Harmonisierung versehen würde [1]).

1) Dieses Zusammenstimmen (besonders von Zeichen und Symbol) hat man auch in der Forderung aussprechen zu können geglaubt, daß die „Form" dem Inhalt adäquat sei. Aber es gibt keine Adäquation zwischen Form und Inhalt, sondern nur eine solche zwischen Inhalt und Inhalt (Bedeutung und Bedeutung).

Solche Diskrepanzen feinerer Art sind häufig das Symptom der Unwahrheit eines Kunstwerkes, d. h. dafür, daß es nicht einem wirklich „empfundenen", sondern einem affektierten Erlebnis sein Dasein verdankt. Werden dagegen solche Widersprüche mit bewußter Absicht durchgeführt, so entstehen die Formen der Parodie und der Travestie.

Ein Begriff muß hier noch aufgeführt werden, der im bisherigen nicht untergebracht werden konnte und der doch wohl der Ästhetik zugewiesen werden muß: der Idealtypus[1]). Er ist eine Wesenheit rein morphologischer und daher irrationaler Natur. Die Gestalt der höheren Tiere und vor allem des Menschen unterliegt seinem Geltungsbereich. Da der Idealtypus sich ausschließlich an organischen Gestalten findet, so liegt es nahe, ihn mit dem jenen Gestalten innewohnenden Leben in Zusammenhang zu bringen. Dagegen muß aber Einspruch erhoben werden. Der Idealtypus bedeutet eine durchaus körperlich-räumliche Frage.

Die künstlerischen Prinzipien sind deswegen so genannt worden, weil sie ausnahmslos als Ergebnisse der bewußten Tätigkeit des Menschen anzusehen sind. Ihr Vorkommen in der Natur, selbst das des Idealtypus, muß als die Sache eines glücklichen Zufalls betrachtet werden.

Die Natur also (und zwar auch die geistige), welche überall mit Leben gesättigt ist, erfährt durch die „idealisierende" Kunst nichts als eine formale Vollendung. Und so enthält die Kunst im allgemeinen zweierlei: das Lebensschöne und künstlerisch Schöne. Das subjektive Korrelat des letzteren, dessen „Vermögen" man wohl im Geschmack sehen darf, ist nun alles eher als ein Erleben. Man könnte es geradezu als ein rein intellektuelles Verhalten bezeichnen. Es kann daher einer Ästhetik nichts Schlimmeres begegnen,

1) Vgl. Cohn, Allg. Ästh. S. 175 ff.

als die Momente dieser beiden sehr ungleichen Arten von Schönheit miteinander zu vermengen. Dies aber ist vor allem in der Ästhetik F. Vischers geschehen[1]). Das eigentlich Schöne ist ihr darum das Kunstschöne, und es war eine natürliche Folge, daß die Selbstkritik Vischers das Naturschöne in seiner Selbständigkeit aufgab[2]).

20. Es haben sich also vier Arten des Schönen ergeben, von denen drei äußerlichen Charakters dem eigentlich Schönen gegenüber stehen[3]). Die Stelle, wo diese vier Gattungen sich zu gemeinsamer Wirkung vereinigen können, ist die Kunst. Daß dem ästhetisch Genießenden ein solches Kunstwerk als einheitlich verschmolzenes, organisches Ganze erscheint, ist psychologisch erklärlich. Der Wissenschaft jedoch obliegt es, die sehr verschiedenartigen Fäden dieses Gewebes herauszunehmen und von einander zu sondern.

Es wird nicht unangebracht sein, wenigstens an einem Beispiel eine derartige Analyse vorzunehmen. Man wähle irgend ein Gedicht, so wird im allgemeinen folgendes zu beobachten sein.

1. Das sinnlich Schöne vollklingender Worte. Nach den Sprachen verschieden.
2. Das Formalschöne. Im Akustischen: Reim u. s. w.

---

1) Ebenso verhält es sich mit der Cohnschen Bestimmung des Ästhetischen als Gestaltung und Ausdruck. Siehe A. Ästh. S. 74 ff. und 123 ff. Auch Dessoir gelangt in diesen prinzipiellen Punkten zu keiner Schärfe. Vgl. Ästh. S. 104 ff.

2) Damit ist nur über die Prinzipien der Vischerschen Ästhetik etwas ausgesagt.

3) Es ist der Bemerkung wert, daß für jede dieser drei äußerlichen Arten das vieldeutige Wort „Form“ gebraucht wurde. So steht es bei Volkelt für die sinnliche Seite, bei Vischer bedeuten die „Formen“ das künstlerisch Schöne, und für das Formalschöne bietet sich das Wort ja von selbst.

im Zeitlichen: gleichmäßiger Rhythmus, regelmäßiger Versbau u. s. w.

3. Das künstlerisch Schöne: im allgemeinen Ergebnis der Tätigkeit, die man als „Ausfeilen" zu bezeichnen pflegt.
4. Der schauend erlebte Inhalt des Gedichtes: das Lebensschöne. Ausgedrückt einerseits durch die Symbole des Wortklanges, Tonfalls, Rhythmus u. s. w., andererseits durch die Zeichen der Worte.

Es ist leicht, diese Aufstellungen für die verschiedenen Künste zu modifizieren. Zieht man z. B. in der Dichtkunst den Sinn der Wortzeichen ab, so bleibt das rein musikalische Element zurück, welches eben in der Musik zur ungehemmtesten Ausbildung gelangt. Gerade jener Wortsinn begründet aber auch, nebenbei gesagt, den wesentlichen Unterschied zwischen den beiden Künsten. Denn während allein durch ihn einem Gedicht Zusammenhang und Fortgang gegeben wird, ist dieser in der Musik ausschließlich an die tonalformalen Beziehungen der Klänge gebunden. Daher ist die Programm-Musik, welche von außen her vermittelst einer Art von Speisekarte Zusammenhang und Fortgang in die Musik bringen möchte, so unkünstlerisch wie irgend möglich.

21. Eine Ästhetik auf völlig metaphysischen Boden ist die Philosophie des Schönen von E. v. Hartmann. Es soll, wenn auch in aller Kürze, zu diesem Werke Stellung genommen werden.

Zwei Wege sind möglich, der unbewußten, d. h. niemals vom Bewußtsein als solcher zu erfassenden Idee sich anzunähern: durch den Begriff und durch die Anschauung. Auf letzterem Wege liegt das Ästhetische. Aus der aufsteigenden Entwicklung der durchscheinenden Idee ergibt sich nun für Hartmann ein einheitlicher Aufbau von sieben

Konkretionsstufen des Schönen: das sinnlich Angenehme, das mathematisch Gefällige, das dynamisch Gefällige, das passiv Zweckmäßige, das aktiv Zweckmäßige oder Lebendige, das Gattungsmäßige, das mikrokosmisch Individuelle. Es muß hier darauf verzichtet werden, auf diese Konkretionsstufen näher einzugehen, wie zu untersuchen, ob das mathematisch Gefällige (Formalschöne) wirklich nur als Erzeugnis eines formbildenden Prinzips erklärbar sei, ob es zulässig sei, von einer Schönheit des passiv Zweckmäßigen (z. B. einer Kanne) zu reden, ob der Übergang zum Lebendigen nicht dadurch geschieht, daß schon im Begriff der passiven Zweckmäßigkeit sich zweierlei vermischt, nämlich die Geeignetheit zu etwas und die zweckbestimmte Herstellung eines Gegenstandes, ob überhaupt jene ganze metaphysische Voraussetzung annehmbar sei, und anderes mehr. Dagegen muß eine Kritik der Lehre vom ästhetischen Schein, dem „Eckstein der ganzen wissenschaftlichen Ästhetik", unternommen werden [1]).

Ist dieser Terminus schon deswegen ein anfechtbarer, weil er auf Grund einer Homonymie zwei sehr verschiedene Bedeutungen in sich schließt, so soll weiterhin gezeigt werden, daß jede dieser Bedeutungen unrichtig ist.

Im ersten Fall steht „Schein" in der erkenntnistheoretischen Bedeutung von „subjektiver Erscheinung" und hat zum Gegensatz das „Ding an sich", dessen transsubjektive Realität ihn kausal erzeugen soll. Mit diesem ontologischen Unterschied verbindet sich dann noch die qualitative Unterscheidung zwischen primären und sekundären Eigenschaften, und es lautet fast grotesk, wenn Hartmann ausführt, daß der Sitz des Schönen keinesfalls in Farbstoffen, Schafdärmen, aufgeblasenen Backen, oder näher in den Schwingungszuständen eines leitenden Mediums gesucht werden könne.

1) Ästh. II. S. 1—39.

Eine solche Interpretation des ästhetischen Scheines ist ausgeschlossen. Die Scheinhaftigkeit des Ästhetischen ist lediglich das objektive Korrelat des Kontemplativen und hat mit einer erkenntnistheoretischen Beziehung schlechterdings nichts zu tun [1]).

Die andere Bedeutung von Schein ist die der „konkret sinnlichen Phänomenalität." Der Gegensatz ist hier der abstrakte Begriff, vor allem aber eine vielleicht intuitiv anschauliche, aber übersinnliche Idee. Diese Auffassung führt aber in der Lehre von Phantasieschein [2]) der Dichtkunst zu genau denselben Schwierigkeiten, die bereits oben bei der Erörterung der Ästhetik Volkelts ausführlich dargelegt worden sind. Auf Grund solcher Anschauungen wäre Hartmann genötigt gewesen, einen Dichter wie Ibsen etwa, dem es allein auf das Seelenleben ankommt, für einen Psychologen zu erklären [3]). Es ist bedauerlich, daß Hartmann das Wort Schein, das zur Charakteristik des Ästhetischen durchaus passend ist, in solch sachfremde Bedeutungen gepreßt hat.

22. Eine Untersuchung des künstlerischen Schaffens hat naturgemäß von der subjektiven Seite des Schönen auszugehen [4]). Erwägt man, daß das Verhalten des ästhetisch Genießenden an einen Gegenstand gebunden und daher ein mehr oder weniger passives ist, so kann man wohl andererseits ein Verhalten, welches solche Gegenstände erst

1) Ebensowenig fällt diese Scheinhaftigkeit mit dem „Kunstschein" zusammen, welcher daraus entsteht, daß der Mensch natürlich vorkommende Symbole übernimmt und künstlich nachbildet (Vgl. Volkelt, Syst. S. 193). Die Nachbildung ist hiebei aber nur Mittel, nicht Zweck.

2) Ästh. II. S. 719.

3) Ästh. S. 2.

4) Vgl. hiezu v. Hartmann, Ästh. II, VIII; Dessoir, Ästh. S. 229 ff.

hervorbringt, ein rein aktives nennen. Genialität ist zuerst Aktivität [1]).

Die künstlerische Tätigkeit ist unter anderem auch Betätigung des Geschmacks oder Durchdringung eines Werkes nach künstlerischen Gesichtspunkten Aber diese formale Vollendung kann nur an etwas bereits Vorhandenem vollzogen werden: d. h. der Geschmack ist kein rein produktives Vermögen. Mit Geschmack allein hat noch niemand etwas hervorgebracht, und umgekehrt hat es Menschen gegeben, deren im übrigen wertvolle Werke sehr wenig Geschmack verraten.

Eine eigentliche Tätigkeit ist es daher, die zum künstlerischen Schaffen führt. Aber diese Aktivität kann von zwei sehr verschiedenen Polen ausstrahlen.

Die eine besteht in der Betätigung eines (ausgebildeten) Talents [2]). Jemand ist sehr musikalisch, jemandem fällt es sehr leicht, zu erzählen oder Verse zu machen, jemand hat eine große Begabung zum Zeichnen, zum Malen, zum plastischen Bilden. Auf Grund dieser Fertigkeit wird es viele Menschen geben, die malen, dichten, komponieren, Romane schreiben u. s. w. Aber nun besteht hier eines: das sinnliche Betätigungsfeld dieses Talentes wird fast immer als Ausdrucksmittel wirken (sei es, daß es lediglich aus Symbolen oder Zeichen, sei es, daß es wie die Musik auch aus Formalschönem bestehe), d. h. das so Hervorgebrachte hat seiner Natur nach einen inneren Gehalt. Dann wird sich dieser Lebensgehalt darnach richten, welche Qualität

1) So paradox es klingt: der Schoß jener Aktivität ist die Leidenschaft. Nur darf man diese nicht mit den Ausbrüchen einer mangelnden Selbstbeherrschung oder irgendwelcher Sinnlichkeit verwechseln. Die Leidenschaftlichkeit des Genies ist jene geistige Glut, die im Innersten lodert.

2) Das Talent allein genügt also nicht.

von Leben jener ein Talent betätigende Mensch aufzubringen hat.

Der andere Entstehungspol eines Werkes liegt auf der Innenseite. Nicht aus dem Können, sondern aus dem Sein eines Menschen quillt dann das künstlerische Schaffen. Es fragt sich nun, in welcher Art des Erlebens dies Zweite zu suchen sei.

Man kann, der Zahl nach sehr ungleich vertreten, zwei Typen von Menschen unterscheiden. Solche, die in der Gegenwart leben und in den Beziehungen zu ihrer Umwelt aufgehen, die beschäftigt werden von dem, was Tag für Tag an sie herantritt, die in Anspruch genommen sind von dem, was sie jeweilig sehen, hören, erfahren, zu tun haben; kurz, die durchaus nüchterne Wirklichkeitsmenschen sind. Und andererseits Menschen, die ein von ihrer Umwelt unabhängiges Leben führen, die durch eine Menschenmenge gehen können und von etwas ganz anderem bewegt sind als was diese bewegt, die weniger in dem leben, was ist, als in dem, was war oder was sein könnte, die nicht den immer neuen Eindrücken der Sinne preisgegeben sind, sondern die erfaßt und erfüllt sind von ihren Gedanken, von ihren Ideen, von ihren Träumen. Ein solcher Mensch, der jenen anderen gegenüber den Ehrennamen eines Träumers oder Schwärmers verdient, mag immer wieder sich „in das Rauschen der Zeit, ins Rollen der Begebenheit" stürzen; schließlich muß er wieder zurückkehren in die Einsamkeit seines Innenlebens, um seine Erfahrungen in sich zu tieferen Erlebnissen heranwachsen zu lassen.

Man braucht wohl nicht zu befürchten, den Dingen Gewalt anzutun, wenn man behauptet, daß in solchen Zuständen innerer Erregung die rein aktive Seite des schauenden Erlebens wiederzufinden sei. Ein großer Dichter ist immer ein großer Träumer. Und in den Höhepunkten

solcher Ergriffenheit bestände dann das hochgespannte schauende Erleben der künstlerischen Eingebung. An welche Ausdrucksarten sich dies Erleben bindet, hängt von den Talenten eines Menschen ab. Doch wäre es denkbar, daß ein ganz großes Erleben von den bildenden Künsten nicht mehr aufgenommen werden könnte.

Es ist richtig, daß mit jener Charaktereigentümlichkeit ein Mensch nicht endgültig bestimmt ist. Es kommt noch darauf an, für welche und zweitens für wieviele Seiten des Lebens er Sinn hat. Aber man muß bedenken, daß jenes Sichversenkenkönnen bereits einen hohen Persönlichkeitswert, daß es die Tiefe eines Menschen bedeutet. Und so darf man vielleicht annehmen, daß diese Tiefe in einem letzten seelischen Zusammenhang mit der Größe und mit dem Reichtum eines Lebens steht. Ein Mensch wie Richard Wagner müßte aus einer solchen Wurzel heraus zu verstehen gesucht werden.

Litteratur.

v. Hartmann, Ästhetik I, die deutsche Ästhetik seit Kant. 1886.
Walter, Geschichte der Ästhetik im Altertum. 1893.
Kant, Kritik der Urteilskraft. 1788.
F. Vischer, Ästhetik. 1846—57.
F. Vischer, Kritische Gänge, 5. u. 6. Heft.
Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft. 1865.
Fechner, Vorschule der Ästhetik. (1876.) Zweite Auflage 1897.
v. Hartmann, Ästhetik II, Philosophie des Schönen. 1887.
Lotze, Grundzüge der Ästhetik. 1888.
Cohn, Allgemeine Ästhetik. 1901.
Groos, Der ästhetische Genuß. 1902.
Lipps, Grundlegung der Ästhetik. 1903. (Ästh. I.)
Witasek, Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. 1904.
Volkelt, System der Ästhetik I. 1905.
Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1906.

Lebenslauf.

Der Verfasser dieser Abhandlung, Sohn des † Großkaufmanns Georg Kynast und dessen Frau Franziska, geb. Seidel, wurde am 3. Januar 1882 zu Nürnberg geboren, ist bayrischer Staatsangehöriger und prot. Konfession. Nachdem er 12 Jahre lang das Melanchthon-Gymnasium (mit Vorschule) zu Nürnberg besucht hatte, bezog er die Universität München, woselbst er sich zunächst keinem bestimmten Fach zuwandte. Vom dritten Semester an studierte er dann — mit alleiniger Unterbrechung eines Semesters in Genf — zu Berlin Chemie. Im siebenten Semester ging er zur Philosophie über, setzte dieses Studium während vier Semester in München fort und widmete sich während der drei letzten Semester zu Erlangen vor allem der Ästhetik.